

“Me fui detrás de los obreros cantando”: poesía, historia y revolución en *Todos bailan*

de Raúl González Tuñón

María Fernanda Alle

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

yfernandaa@hotmail.com

Resumen: En 1935 Raúl González Tuñón publica *Todos bailan*, un poemario a partir del cual se puede leer un cambio en la imagen de escritor que el autor construye en sus textos. Si bien muchos de los aspectos de esta imagen ya estaban contenidos en sus libros de la década anterior, su afiliación al Partido Comunista y el rol de intelectual que asume, interviniendo desde diversos periódicos y revistas en los acontecimientos políticos de su tiempo, involucran un nuevo modo de pensar la poesía en relación con los imperativos revolucionarios y una imagen de escritor ligada a una moral de la escritura.

Palabras claves

Raúl González Tuñón; *Todos bailan*; imagen de escritor; revolución; función de la poesía

"I went behind the workers singing": poetry, history and revolution in *Todos bailan*

by Raúl González Tuñón

Abstract: In 1935 Raúl González Tuñón publishes *Todos bailan*, a collection of poems from which it can be read a change in the image of writer that the author builds. Although many aspects of such image were already present in his books from the last decade; his affiliation with the Communist Party in 1934 and the role of intellectual he assumes by taking part, from several newspapers and magazines, in the current political events, involves a new way of conceiving poetry in relation to the revolutionary imperatives and an image linked to a moral writer of writing.

Keywords

Raúl González Tuñón; *Todos bailan*; image of writer; revolution; function of poetry

Ya he dicho que soy uno de los que anuncian lo que vendrá. Porque intuyo, porque comprendo que esto, tarde o temprano, se pudrirá del todo, y que hay que ir a otra cosa y que el único camino posible es el del comunismo.

RGT, “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”

Asumir una “mentalidad revolucionaria”

El libro de Raúl González Tuñón, *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*, publicado en el año 1935, puede ser pensado dentro de los cambios y reconfiguraciones que se producen a partir de la década de 1930 en el interior del campo intelectual y que, en González Tuñón, se traducen, fundamentalmente, en un posicionamiento político e ideológico ligado a su adscripción al comunismo.

David Viñas señala que “el momento literario que cubre desde 1930 al 43 aparece connotado por una serie de *conversiones*” (Viñas 174; subrayado del autor) puesto que muchos escritores e intelectuales toman rumbos, tanto ideológicos como estéticos, diferentes respecto de los que marcaban sus producciones en la década anterior. Según el autor, estas *conversiones* no deben pensarse como “cambios abruptos respecto de los años 20, sino como acumulaciones paulatinas de dramaticidad e incluso patetismo que emergen y prevalecen durante la llamada *década infame*” (174; subrayado del autor). Por su parte, en relación con la poesía de González Tuñón, Viñas sitúa este tránsito en el poemario del año 1936, *La rosa blindada*. Sin embargo, creemos que ya desde *Todos bailan* pueden reconocerse cambios en su poesía respecto de la que produce en los años 20 y, a lo largo de

este artículo, analizaremos estos cambios en relación con las operaciones que le permiten construir su “imagen de escritor” (Gramuglio¹).

En esta dirección, Sylvia Saítta afirma que, durante los primeros años de la década del 30, la franja de los intelectuales de izquierda, en la que se ubica González Tuñón, comenzó a reflexionar “sobre cuestiones políticas y culturales que excedían los límites nacionales” (“Entre” 386); una reflexión que implica la reactualización de las discusiones “en torno al rol del escritor comprometido, la función del arte revolucionario, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo que diseñó nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política” (386).

Podemos considerar que el poemario de González Tuñón, *Todos bailan*, se enmarca dentro de este contexto de cambios y nuevos rumbos intelectuales que se producen en la década del 30. *Todos bailan* puede ser leído como un campo de pruebas de los nuevos caminos que va tomando el poeta –caminos que Beatriz Sarlo conceptualiza como el tránsito entre “el margen y la política”, parafraseando el título de su estudio sobre el autor– en el momento de pensar las relaciones de la poesía con la política y el rol que debe asumir el poeta en las circunstancias de su tiempo; un rol que supone dotar de un valor y de una función política (Rinesi²) a la propia práctica de escritura. Y se trata de un campo de pruebas puesto que este poemario es el resultado de un modo de concebir la poesía como portadora de contenidos ideológico-políticos –en Tuñón esto supone la posibilidad de la poesía de transmitir un mensaje revolucionario– apenas anunciado en los poemarios de la década del 20 y que, en los libros publicados más tarde en el contexto del levantamiento popular español y la Guerra Civil, *La rosa blindada* de 1936 y *La muerte en Madrid* de 1939, serán resueltos de un modo diferente. En estos últimos, González Tuñón asumirá

otros recursos técnicos, algunos de ellos propios de las canciones populares españolas, y tomará como referencia un espacio claramente delimitado: la España en guerra que parece augurar la revolución.

A diferencia de estos poemarios posteriores, *Todos bailan*, en línea con los libros publicados por el autor en la década anterior, sigue manteniendo muchas de sus improntas tanto temáticas como formales pero, al mismo tiempo, significa importantes novedades en el modo de articulación de éstas con los rumbos políticos que González Tuñón comienza a asumir en los inicios de la década del 30 y que tienen por resultado su afiliación al Partido Comunista en el año 1934. En este libro, estamos en presencia de una propuesta poética novedosa que intenta unir los recursos de la vanguardia poética y los contenidos ideológicos de la vanguardia política. En este sentido, podemos afirmar que se trata de un poemario que es el resultado de los debates, los intereses y las reflexiones plasmadas en las páginas de la revista *Contra*, dirigida por González Tuñón en 1933, sobre los principios estéticos e ideológicos del arte político-revolucionario. Respecto de la revista *Contra*, Sylvia Sáitta señala:

(...) fue el primer programa estético-político que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina. (...) Las páginas de *Contra* fueron el escenario donde un grupo de escritores argentinos provenientes tanto de la experiencia vanguardista como de la literatura social de los años de 1920 buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios (*Contra* 13).

Todos bailan es el resultado de la experiencia intelectual que significó la revista puesto que los poemas que lo integran revelan las mismas inquietudes señaladas por Sáitta.

Este poemario es el derivado en la poesía de las discusiones y polémicas que se sostienen desde *Contra* y que constituyen el sustrato a partir del cual González Tuñón elabora una nueva poética; poética que involucra una función de la poesía y del poeta y que se esfuerza por vincular las experimentaciones técnicas de la vanguardia estética con los contenidos temáticos e ideológicos propios de la vanguardia política.

Por otro lado, este tránsito que se produce en la poesía del autor, ligada ahora a la posición política que asume como intelectual de izquierda, conlleva nuevas operaciones en la construcción de la imagen de escritor, tendientes a legitimar esta posición en el campo intelectual. Sin embargo, estas operaciones puestas en juego en el momento de pensar la función del escritor no suponen una ruptura respecto de su poesía anterior sino que se trata, más bien, de un nuevo cauce que, en más de un sentido, ya estaba contenido o anunciado en sus poemarios de la década del 20. Si en estos –*El violín del diablo* (1926), *Miércoles de ceniza* (1928) y *La calle del agujero en la media* (1930)–, las autofiguraciones tendían a crear la imagen del “joven poeta bohemio”, cuya característica sobresaliente era, tomando las palabras de Beatriz Sarlo, la carencia de “todo nexos con un pasado prestigioso” (159), estamos aquí ante la figura del intelectual que asume una “mentalidad revolucionaria” y otorga un valor a su poesía en relación con su potencialidad política. Si antes se trataba de rescatar personajes cuyas vidas de fracasos y frustraciones estaban signadas también por la carencia y había un atisbo de crítica social, en *Todos bailan* se busca sobre todo construir un archivo de los acontecimientos de la historia y dotar a ésta de un sentido y de una perspectiva esperanzada de futuro; sentido y esperanza que tienen un nombre contundente: “revolución”.

En el artículo “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”, publicado en el primer número de la revista *Contra*, en abril de 1933, González Tuñón expresa su posición política, el lugar desde donde toma la palabra y, en el mismo movimiento, logra resolver la contradicción entre la clase de pertenencia y la adhesión a la lucha revolucionaria, puesto que “estar con los proletarios” será para González Tuñón, el resultado de una “mentalidad” que se asume y no de una condición inherente a la clase de origen:

Hay proletarios y burgueses, y yo estoy con los proletarios, sino por mi cultura y mi condición de periodista, por, entiéndase bien, MI MENTALIDAD REVOLUCIONARIA.

Y hay otros también que, aun siendo proletarios, pertenecen a la parte de la burguesía porque SU MENTALIDAD ES BURGUESA. (“Alg op” 66; mayúsculas del autor)

Esta declaración condensa los principales rasgos de la imagen de escritor que González Tuñón construye en este período, asociada a la del “poeta, intelectual y periodista” que se une a la lucha del proletariado, y toma así una posición política explícita. Además, en tal movimiento se apropia de un modo de ver y de pensar: se trata, en fin, del intelectual que asume una “mentalidad revolucionaria”.

En afinidad con esta definición, en el poema “Epitafio para la tumba de un obrero”, de *Todos bailan*, González Tuñón escribe acerca del lugar del intelectual que adscribe a los ideales y programas del Partido Comunista y que debe despojarse de la mentalidad de su clase de pertenencia, la burguesía, para poder unirse a la lucha obrera. Esta pretensión de asumir “una mentalidad revolucionaria” se expresa, en el poema, a partir de una operación fundamental que es el intento por recuperar “la blusa del abuelo obrero”, es decir, la

posibilidad de reconquistar un lazo genealógico, que es, al mismo tiempo, un legado ideológico y político familiar:

Porque yo pertenezco a un organismo podrido y estoy
aún plantado en la burguesía.
Y lucho por recuperar la blusa que usaba mi abuelo,
Manuel Tuñón, en la antigua broncería de Snockel. (“Epitafio para la tumba de un
obrero” 146)³

El imperativo político de “unirse a la lucha de los obreros” conlleva, en González Tuñón, la necesidad “moral” de escribir una poesía que acompañe este camino⁴. En estos deberes asociados a la práctica poética, se pone en juego, entonces, una moral de la escritura que sitúa el valor de la poesía, por un lado, en su posibilidad de inscribir los acontecimientos sociales, políticos y artísticos de su tiempo para tomar una posición frente a ellos; y, por otro, en la utilidad que comporta de acuerdo con los propósitos revolucionarios. *Todos bailan* puede ser leído como una respuesta a esta intención perseguida por el autor, que convierte a su poesía en un modo de intervención política y, al mismo tiempo, lo religa, desde la escritura, a un pasado familiar: su abuelo Manuel Tuñón, “el obrero de Snockel”.

Si en *La calle del agujero en la media* –poemario que es el resultado de su primer viaje a Europa, pagado gracias al Premio Municipal de Poesía obtenido por *Miércoles de ceniza*– el lazo genealógico se trazaba en relación al otro abuelo, Estanislao González, “el abuelo borracho e imaginero”, aquí es “el abuelo obrero” el que se rescata, en consonancia con los problemas que prioriza su escritura en este momento. En el poema “Taller de escultura religiosa”, de *La calle...* (LCAguj 67), Estanislao González, el abuelo imaginero –

cuya vida oscila entre el mundo de los burdeles, el alcohol y el mundo religioso de los “cristos llagados” y las “vírgenes sensuales”— es recordado por su nieto poeta a partir de la visión de un taller de escultura religiosa, y este recuerdo posibilita un reconocimiento o la búsqueda de signos en común entre el abuelo y el poeta. En esta etapa de su escritura, González Tuñón construye su imagen incluyendo, precisamente, estas identificaciones: es el poeta vagabundo, afecto al mundo de las tabernas, los prostíbulos y los puertos. En fin, se trata aquí del joven bohemio que rescata las singularidades de los personajes marginales del mundo y cuya propia vida se mantiene al margen de los valores y las morales de la sociedad burguesa.

Esta operación de construcción de la imagen de escritor, que le permite al autor enlazar sus propios caminos poéticos e ideológico-políticos a una genealogía familiar, tiene su punto de máxima expresión en el poema que abre *La rosa blindada*, titulado “Recuerdo de Manuel Tuñón” (11). En este poema, el rescate de la figura de Manuel Tuñón, el inmigrante y obrero de origen español, posibilita no sólo resolver el conflicto respecto de los lazos que lo unen a la lucha de los obreros —“Así nací al socialismo / así comunista soy”— sino también del vínculo que lo religa a la España del año 1935, que parece augurar la revolución: a esa “...Asturias en pie de sangre / para la revolución”.

La recuperación en su poesía de los lazos de parentesco con los dos abuelos, es una de las operaciones implicadas en la construcción de su propia imagen y se vincula con el modo de concebir su práctica poética. De acuerdo con esto, la ligazón con los abuelos, el obrero del overol azul y el imaginero borracho y vagabundo, es una estrategia que le permite al autor explicar las vertientes de su poesía: los abuelos son las figuras que condensan sus elecciones poéticas. Casi 40 años más tarde, en una entrevista con Horacio

Salas (1973), González Tuñón resume este vínculo abuelos-escritura-imagen propia y concilia estas dos vertientes de su poesía que, en *Todos bailan*, se concretan específicamente en la “recuperación de la blusa de Manuel Tuñón” –como símbolo de la unión a la lucha del proletariado– y en la construcción de un personaje que es la máscara del poeta, Juancito Caminador, el otro abuelo:

–Mis dos abuelos tuvieron mucho que ver con mi forma de ser. Manuel Tuñón, que vivió con nosotros, y Estanislao González, que era imaginero. (...) (...) porque mi amor por los puertos y el vagabundaje y los viajes me viene de ahí. Y en mi sangre y en mi poesía siguen presentes. El imaginero que es Juancito Caminador, aparece en mi último libro. Y el poeta social (...) que sería, de algún modo, Manuel Tuñón (Salas 16-17).

Entonces, y volviendo a lo que decíamos al comienzo de este apartado, la búsqueda que emprende González Tuñón en el poemario que nos ocupa, se relaciona con la intención de asumir una “mentalidad revolucionaria” que es, al mismo tiempo, la recuperación de la “blusa del abuelo” como signo que condensa la unión del poeta a la lucha de los obreros y la posibilidad de pensar un sentido para la poesía, ligada ahora a su posicionamiento político-revolucionario. Así, el vínculo genealógico le permite a González Tuñón emparentar, en el mismo movimiento, una conciencia revolucionaria a un legado familiar.

“Sentí vergüenza por los poemas que había escrito”: poesía y moral de la escritura

Tal como venimos afirmando, a partir de *Todos bailan*, la imagen de escritor que construye González Tuñón se relaciona con esta posibilidad de asumir una “mentalidad revolucionaria” e involucra una búsqueda poética que supone una serie de presupuestos

valorativos respecto de la función de la escritura y del poeta, en relación con las circunstancias históricas y sociales. La poesía, desde esta perspectiva, debe ayudar a crear una conciencia revolucionaria y sumar adhesiones a la causa: la pregunta que se formula el autor será entonces cómo participar, desde la literatura, en la revolución.

En este sentido, esta imagen de escritor intenta responder a varias interrogaciones que, en última instancia, remiten a los vínculos posibles entre poesía y acción política: ¿cómo debe escribirse una poesía que no pierda contactos con los sucesos que vive el mundo?, ¿cuál es el rol de la poesía que busca ser un llamado a la revolución?, ¿cómo se puede ser un intelectual afiliado al comunismo y escribir, al mismo tiempo, poesía? Interrogantes de los que se desprende otro que compromete los alcances de lo escrito hasta el momento: ¿qué lugar ocupa la producción anterior en este nuevo contexto de escritura? O, dicho de otro modo, esta vez asociado a la figura de poeta: ¿cómo ligar al muchacho bohemio que se inicia en la poesía de los poemarios anteriores con este nuevo joven intelectual que asume una posición radical ligada al ideario comunista? A lo largo de *Todos bailan* se ponen en juego una serie de operaciones que le posibilitan a González Tuñón legitimar estas nuevas modalidades de escritura. Operaciones que si, por un lado, permiten vislumbrar un modo de comprender la poesía y la función del poeta, ligada ahora a la intervención en los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo; por otro, obligan al poeta a mirar retrospectivamente y darle un sentido valorativo a la producción poética anterior.

Todos bailan puede ser considerado como un trabajo de reflexión que el autor emprende sobre su propio pasado; reflexión, tanto de su vida como de sus poemas, que supone una moral de la escritura puesto que el ordenamiento de los recuerdos de la

juventud, ligada a la bohemia y a la vanguardia martinfierrista de los años 20, se constituye como una posibilidad de repensar el sentido y la función de la poesía, dados los imperativos políticos que, ahora, movilizan la escritura por caminos diferentes a los de la década anterior. En el artículo “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”, González Tuñón, afirma:

Cuando tenía catorce años comencé a leer a Marx y Engels. A los veinte años los olvidé, alucinado por la obra y la vida literaria. Después de viajar por Europa, y de vuelta a mi país, hace tres años, me entregué con fervor a la tarea de recordar lo leído, y comprenderlo mejor; a la tarea de leer a los nuevos maestros y a la de hacer propaganda, desde *Crítica* y algunas revistas, a favor de Rusia y del leninismo (...) (“Alg op” 65)

Este reconocimiento del “olvido” de las lecturas de Marx y Engels parece ser la confesión de un error cometido en el pasado que es reparado ahora por el “fervoroso” recuerdo de lo leído y la “propaganda” a favor de la causa revolucionaria. En la declaración pública de esta recuperación a las lecturas marxistas se pone en juego, entonces, una valoración de la escritura y del accionar del poeta. Así, del deslumbramiento ante las “vidas literarias” y el “olvido” que signaron la juventud se pasa ahora al “fervor”, la “comprensión” y a las tareas de publicidad de la causa soviética que emprende el intelectual comunista.

Ahora bien, ya desde la primera página de *Todos bailan* nos encontramos con un dato que constituye una de las muestras más claras de estos nuevos rumbos que comienza a transitar la poesía de González Tuñón y que atañe, fundamentalmente, a la construcción de una imagen de escritor diferente respecto de la del joven poeta bohemio que caracterizaba su poesía de la década anterior. Nos referimos a la advertencia que abre el poemario, una

nota en la que reconocemos la voz del autor y que puede ser pensada como una suerte de clave primera para el ingreso al texto. En ella, González Tuñón explica la causa de la falta de un poema:

En este libro no figura el poema *Las brigadas de choque*. No puede figurar por imposición del proceso que, a raíz de la publicación de ese poema en *Contra*, se me sigue. Después de permanecer cinco días detenido, recobré la libertad por no tener condena anterior ni antecedentes policiales de ninguna especie, como lo demuestra el documento cuya copia fotográfica exhibió en la cámara el diputado Ramiconi. El proceso sigue su curso. (LCAguj 89)

De acuerdo con lo que venimos diciendo, este gesto de denuncia inscripto en la primera página del libro, antes incluso de los epígrafes, involucra nuevos rasgos de la imagen de escritor, asociada ahora a la del intelectual que asume una posición política explícita. El acto de poner en el inicio del poemario la denuncia por la falta de un poema y, en el mismo movimiento, dar noticia a los lectores de una situación de flagrante injusticia contra su autor, es un primer anuncio de esta nueva orientación: se trata, en fin, de dejar constancia de un hecho actual en las páginas de un libro de poesía. El poeta ocupa el lugar de aquel que ha sido víctima del acallamiento ejercido por parte de los aparatos represores del Estado, precisamente porque su poema se ha convertido en un instrumento de denuncia y de exhortación. Tal como esta nota inicial deja entrever, las reflexiones de González Tuñón acerca de las funciones de la poesía suponen una moral de la escritura en tanto se reconoce un valor y una utilidad revolucionaria de la práctica poética y, al mismo tiempo, un rol político fundamental al poeta, asociado a la propaganda y a la divulgación.

Además, esta función de la poesía implica, tal como venimos afirmando, una mirada valorativa sobre toda su producción anterior. En “El poema internacional”, la

necesidad inminente de unirse a la clase obrera en su lucha exige un pensamiento retrospectivo respecto de los poemas escritos antes. Este imperativo se instala, por lo tanto, como bisagra que confronta dos actitudes diferentes, un antes y un después en su escritura. Aquí, se conjugan dos mundos, el mundo del amor –otro de los tópicos que recorre el poemario y que se sustenta en un dato biográfico: la relación amorosa que, por esos años, lo une a Amparo Mom, a quien le dedica el libro– y el de la política:

y una muchacha me dijo: –Dejemos el amor para
mañana.

Yo la seguí y ella entró al local del Sindicato.

Y sentí vergüenza por los versos que había escrito. (“El poema internacional” 100)

El sentimiento de vergüenza ante el contraste de intereses envuelve una apreciación valorativa de la poesía anterior. La exhortación de la muchacha a entrar en la lucha de los obreros que pasan marchando, a ingresar en sus filas –postergando de ese modo el amor– es el desencadenante de un sentimiento moral que echa luz sobre los poemas ya escritos, que ahora son mirados como falta, en tanto, podemos suponer, no tienen en cuenta los requerimientos políticos útiles a los propósitos revolucionarios. Si, como escribe en “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre” (102-103): “A los veinte años sólo creíamos en el Arte, sin la vida, / sin la Revolución”, ahora González Tuñón piensa, con Valéry, cuyas palabras coloca como epígrafe del libro, que: “*Si une pièce ne contient que poésie, elle n’est pas un poème*” (subrayado en el original).

“El poema internacional” culmina con los siguientes versos:

Y una muchacha me dijo: –Pasaron hacia allá.

Y yo vi una nube de polvo luminosa en el alba, y me
quedé pensando.

Quiero decir: –Me fui tras ellos. (“El poema internacional” 101)

Es importante destacar aquí las imágenes que estos versos despliegan; el alba como signo de un comienzo o de un renacer, la marcha de los obreros, el líder que los guía, son una metáfora del optimismo en la inminencia de la revolución: se trata de una caminata hacia un futuro que se anuncia en el canto proletario.

De este modo, el acoplarse a los obreros que marchan cantando en el alba guiados por el líder soviético, “por un hombre claro y científico” que “respira todavía en la Plaza Roja” (101) dice González Tuñón, permite superar la alternativa pensamiento/acción puesto que el pensamiento, propio de la producción intelectual, es fruto aquí de esta unión al canto proletario: unirse a la lucha, parece decir el poeta, es, en las circunstancias presentes, el camino del intelectual o, de otro modo, actuar es la forma de pensamiento exigido por los tiempos que corren. González Tuñón, entonces, encuentra un camino posible para pensar las vinculaciones entre la revolución y la poesía, y es éste, precisamente, el núcleo de su imagen de escritor en este poemario, imagen que es también el resultado de una moral de la escritura ligada a la propaganda revolucionaria.

Juancito Caminador: máscara del poeta y programa poético

Todos bailan lleva por subtítulo *Los poemas de Juancito Caminador*. Este nombre, que condensa muchas de las características y de los rasgos reconocibles en la imagen de escritor construida por González Tuñón, es una suerte de máscara que encubre el nombre propio pero, al mismo tiempo, lo confiesa y lo señala.

El personaje de Juancito Caminador, a quien el autor atribuye la pertenencia de estos poemas, aparece por primera vez en el libro *Miércoles de ceniza* y, de modo discontinuo, a lo largo de todo su camino poético. Al respecto, Beatriz Sarlo señala:

Juancito Caminador es un marginal (su primera profesión atribuida es la de prestidigitador) que transita desde la barraca y el circo hacia el mundo socio-político moderno. Es, en cierto sentido, una máscara muy próxima a la del yo que RGT ha ido definiendo en sus primeros libros. (...) arma una figura claramente identificatoria con los mismos restos culturales con los que él ha trabajado hasta el momento (166).

Juancito Caminador, este nombre que, como decíamos en el primer apartado de este trabajo, también tiende un lazo genealógico –con el abuelo imaginero, Estanislao González–, no es un *alter ego*, lo que supondría una personalidad otra, un “otro yo” respecto de la figura del poeta, sino que se trata de una máscara que más que ocultar una identidad, permite identificar a quien se encubre tras ella. Juancito Caminador es una suerte de nombre otro que el poeta elige para nominarse a sí mismo, un nombre que condensa características y rasgos de su imagen de escritor. Y decimos esto puesto que son múltiples las redes de identificación que se tienden entre el poeta y su personaje-máscara. De hecho, el poema que lleva por título “Juancito Caminador”, en el que el personaje asume la voz enunciativa, es un repaso biográfico por la vida de González Tuñón, de tal modo que podemos reconocer en el personaje al propio poeta. Este poema, una especie de autobiografía en versos, es un sondeo por la vida de González Tuñón enmascarado tras el nombre de Juancito, una reflexión sobre las vivencias y sobre los recuerdos. Contado en tiempo pasado, como marcando en ese gesto algo que ya se ha dejado atrás para siempre, el yo poético en el que se unen la voz del personaje y del poeta, relata sus experiencias con las

drogas, sus viajes y su descubrimiento del interior del país y de Europa, sus gustos y lecturas, para finalmente, expresar algo que de ese pasado continúa intacto: “Y mi corazón continúa alegre y violento / como el corazón alborotado de un mundo nuevo”(“Juancito Caminador” 109).

Por otro lado, este poema permite leer, en los primeros versos, una suerte de programa poético, una concepción sobre el “trabajo” de escritura que conjuga todos los aspectos de la realidad: “Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo / inconsciente, / lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad” (“Juancito Caminador” 107). De acuerdo a esta poética, entonces, la escritura se realiza con los materiales que provee la realidad entera en un arco que abarca desde los aspectos más recónditos de la vida del hombre hasta los acontecimientos más inmediatos ante los cuales es necesario tomar una posición⁵. Es importante destacar también la apreciable cercanía de este modo de concebir el trabajo del poeta con el de los surrealistas, para quienes lo inconsciente está dotado de una realidad específica que la poesía debe liberar.

Esta operación de construcción de la imagen de escritor que consiste en la creación de un personaje-máscara por medio del cual, más que ocultarse, el poeta se define a sí mismo, implica en este poemario, por un lado, una revisión de las experiencias del pasado para trazar un puente entre éste y el presente; y, por otro, supone la construcción de un programa poético que define a la escritura como un “trabajo” que requiere la atenta mirada del poeta hacia la realidad, sin olvidar la multiplicidad de espacios y de zonas que la constituyen.

La historia “amontonada” y la revolución como dadora de sentido

Todos bailan, como afirmamos ya, es un poemario que intenta dar respuesta a los interrogantes acerca de las potencialidades políticas y revolucionarias de la poesía. La respuesta a estos interrogantes supone un modo de inscribir la historia reciente del mundo, para tomar una posición política respecto de ella y para encontrar un sentido que pueda explicar la violenta sucesión de los acontecimientos. A lo largo de los poemas, González Tuñón construye un archivo de diversos sucesos mundiales del arte, la ciencia, la política, la guerra, la economía y de los personajes involucrados en ellos; un archivo que es, al mismo tiempo, una selección, y una toma de posición. Poemas como “Historia de veinte años”, “Los seis hermanos rápidos dedos en el gatillo”, “Ku Kux Klan”, “El Noy del Sucre”, “Los nueve negros de Scottsboro”, “La muerte de Koloman Wallisch”, entre otros, ilustran esto que venimos diciendo. En ellos, algún suceso o personaje de la escena social o política es el desencadenante de la escritura del poema, que se constituye, de este modo, como un archivo de la historia, rescatando aquello que merece denunciarse –los hechos que delatan la violencia y la injusticia– o recordarse –las personas que han luchado en contra de ese orden injusto–.

A propósito de este libro, y en consonancia con estas ideas, Beatriz Sarlo señala:

Tuñón escribe a partir de la realidad internacional: son textos de denuncia y coyuntura a los que incorpora los recursos formales ensayados en años anteriores (...) Su literatura está cambiando en contacto con la realidad sociopolítica y puede leerse como corpus que procesa el impacto de la historia internacional, de donde extrae nuevas posibilidades no sólo temáticas sino de construcción, en la medida en que estos nuevos textos de la primera mitad de los años treinta se orientan muy directamente hacia la intervención pública (172).

Los poemas de *Todos bailan* son el resultado de una mirada que sobrepasa el contexto nacional e intenta comunicar los acontecimientos mundiales recientes: una vorágine de sucesos violentos que le permite al poeta plantear una alternativa posible. González Tuñón construye un relato de la historia a partir de las noticias registradas en la prensa y en los libros o que circulan de boca en boca por las calles de la ciudad y en el que se entretajan personajes que provienen de muy diversos y disímiles mundos: actrices famosas, personajes literarios o de las películas más taquilleras, reyes europeos, presidentes, líderes sindicalistas, ministros, militares, políticos de izquierda y de derecha, intelectuales, científicos, empresarios, escritores, mafiosos, obreros, revolucionarios, víctimas del racismo y la violencia. Esta historia que González Tuñón va registrando en los poemas, de modo fragmentario y caótico, implica asumir una perspectiva de futuro, signado por la revolución, como etapa superadora de la violencia y la injusticia del orden burgués. Y, al mismo tiempo, supone una mirada sarcástica respecto de la burguesía y de la aristocracia como mundos que se mueren para dar paso a este futuro revolucionario. Se trata de un pasado que no se resigna a morir y al que hay que darle la estocada final. Esta mirada sarcástica está presente en el poema “*Surprise-party* en Doorn” donde el poeta relata, con una carga de fuerte ironía, una fiesta palaciega, a la que concurren todos los reyes, príncipes y princesas europeos; algunos de ellos depuestos, otros muertos y que parecen no enterarse, como si quisieran continuar eternamente con un orden ya obsoleto a pesar de no tener lugar en el futuro deseado. Sin embargo, este festejo anacrónico es interrumpido por las víctimas de la Primera Guerra Mundial que pudren y dan fin al lujo desmedido de la aristocracia, anunciando que es ésta la que se pudre para dar paso a un orden diferente:

Pero a las tres –¿quién podía imaginarlo?– a las tres, dos regimientos de veteranos interrumpieron en el amplio salón del palacio. Eran mutilados de la Gran Guerra, ciegos, cojos, locos, idiotas, mancos.

(...)

Pero ellos no se querían ir, y avanzaban, lentos y espantosos, y cambiando de color se tornaban amarillos, verdes, violáceos y empezaron a pudrirse bajo sus uniformes.

Qué asco, todo se pudría. Los riñones, los rostros, los pulmones, todo apestaba y ellos se movían, lentos y espantosos. Tan horroroso. (“Surprise-party en Dorn” 106)

Por otro lado, podemos afirmar que el hecho de dotar de un sentido a la historia a partir de la revolución, supone un nuevo cauce respecto de la poesía del autor de la década anterior. Si antes el poeta registraba en su poesía diversos personajes de los márgenes – porteños, nacionales o europeos–, rescatando las notas singulares, extrañas y fantásticas que los hacían únicos, humanos e irremplazables; aquí, en *Todos bailan*, estos personajes –que aparecen junto a otros nombres influyentes del mundo de la política, la economía o el espectáculo– cobran matices diferentes puesto que de lo que se trata es de encontrar un sentido colectivo para la historia. Y, de acuerdo a esta nueva necesidad, los sujetos de su poesía se pluralizan al ser interpelados como representantes de la clase social generadora de los cambios: el proletariado.

Sin embargo, este modo de pensar la historia y el cambio social ya se anunciaba en los poemarios del autor de la década del 20. En *El violín del diablo*, hay algunos poemas donde se hace manifiesta la crítica social, la denuncia ante situaciones de injusticia o el lamento por la pobreza de los trabajadores, y, frente estos escenarios, el poeta puede esperar o anunciar un cambio, aunque éste no aparezca explicitado aún desde una concepción comunista. En el poema “Descarga de carbón” (*EIV* 73), por ejemplo, nos

encontramos con una fuerte crítica al sistema político y económico que requiere del abuso hacia los trabajadores para hacer mover la rueda del trabajo y con una advertencia por parte del poeta que augura el final de esta situación de injusticia. González Tuñón anuncia el cierre de un ciclo en el cual los trabajadores deben trabajar a destajo para llevar el plato de alimento al hogar, aunque este cambio esperado aún no se formula con el nombre de “revolución”: “¡Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos / que componéis el noble poema del sudor! / Un día no lejano ha de ser vuestro el mundo” (“Descarga de carbón” 73).

En el poemario anterior a *Todos bailan*, *La calle del agujero en la media*, aparece la palabra “revolución” pero aún no está ligada a la posibilidad de un cambio social y político vinculado al comunismo ni como dadora de un sentido esperanzador para el futuro del mundo. La idea de la revolución surge, en cambio, como una atracción individual y como un sentimiento casi instintivo de rechazo hacia la injusta sociedad burguesa, aún delimitado dentro de los principios programáticos de las escuelas históricas de vanguardia, en cuanto a su voluntad de ruptura y destrucción de las instituciones burguesas:

yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno
hacer una revolución con mis manos amigas del cristal,
de la luz, de la caricia
destruir todas las tiendas de los burgueses
y todas las academias del mundo (“Escrito sobre una mesa de Montparnasse”
29-30)

Como adelantamos, en *Todos bailan*, el sentido de la historia se deriva del anuncio de un futuro al que la revolución dará paso. En esta dirección, el primer poema del libro, titulado significativamente “Historia de veinte años”, es fundamental para pensar la construcción de una historia y de un sentido que pueda explicar la sucesión acelerada de los

acontecimientos. En él, el poeta hace un repaso por la historia del mundo, construye un archivo en el que confluyen, detalladamente año tras año, los acontecimientos políticos, económicos, artísticos de esos veinte años y su historia personal. Dos historias que se desarrollan de modo paralelo hasta un punto en el que ambas se topan, pues la violencia de la historia interpela al poeta y lo hace actuar: “Nos echan todo abajo, / nos hablan en otro idioma, / nos consideran muertos, / nos voltean los dioses, / nos destruyen los dogmas” (“Historia de veinte años” 92).

González Tuñón reflexiona sobre la significación de la historia, una historia que se sucede a un ritmo vertiginoso y en la que se amontonan hechos que parecen carecer de un hilo conductor. Sin embargo, hay un acontecimiento histórico que se construye como dador de sentido y permite reconstruir una idea de progreso y esperanza para el mundo, signado por la violencia y la injusticia. Este acontecimiento en el que el poeta-intelectual deposita todo su optimismo es precisamente la Revolución Rusa y no sólo ella sino que, en un movimiento de individualización, González Tuñón rescata al sujeto que cifra el sentido completo de la revolución, “el hombre de la bicicleta”, un hombre sin nombre que condensa en sí o es un representante de *todos* los hombres:

Fíjate cuánta historia amontonada, empujada.

Fíjate cuánto acontecimiento junto.

Y el más grande

y el único

—el hombre de la bicicleta

—el hombre del pan bajo el brazo

—el dulce amigo de los niños camino de

Petrogrado. (“Historia de veinte años” 95)

En el prólogo al libro *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda* (2007), Sylvia Saítta señala que la palabra “revolución” expresa un cambio violento que genera conmociones tanto a nivel sociopolítico como en los sistemas de valores, al tiempo que “designa a uno de los más poderosos mitos políticos modernos: el que considera la revolución como la única manera de hacer tabla rasa con el pasado para instalar definitivamente, y para siempre, un mundo nuevo para un hombre nuevo” (11). En *Todos bailan* podemos recorrer la construcción de este “mito” en la concepción del desarrollo histórico como progreso hacia un futuro revolucionario que se presenta como instancia superadora. Además, la autora señala que en algunos momentos específicos del siglo XX – la Rusia posterior a la Revolución de 1917, la República Popular China y la Cuba revolucionaria de 1959– la revolución se “*espacializa*”, se “convierte en un lugar determinado del mapa” (Saítta *HRev* 11; subrayado de la autora). Para González Tuñón, el territorio de la revolución es, precisamente, la Unión Soviética: es la Rusia que surge después de la Revolución de Octubre el espacio que cifra la esperanza y las posibilidades de una nueva vida. El deseo de un cambio social, que se anunciaba ya en el primer poemario de González Tuñón, *El violín del diablo*, toma en *Todos bailan* un rostro bien definido; es la “revolución” que tiene un territorio delimitado, la Rusia Soviética, la que se presenta como único camino posible para terminar con la injusticia del orden burgués y anuncia un nuevo horizonte de posibilidades sociales, políticas y artísticas:

Oh, no me olvido de Rusia.
Allí está la libertad en preparación,
allí está la dignidad del hombre,
allí está el arte florecido,
allí está el cine purificado,

allí está el viento de los trigales y la oscura
sinfonía de los tractores.

Allí está el Plan Quinquenal y las Brigadas de Choque. (“Historia de veinte años”
95)

Y este nuevo nombre para el cambio envuelve un sentido y una direccionalidad de la historia, entendida ahora, desde el marxismo, como un progreso hacia una etapa de síntesis superadora: la sociedad sin clases. Se trata, en palabras de Sylvia Saítta, del mito de la instalación de “un mundo nuevo para un hombre nuevo”:

Yo sé que a las catedrales suceden las usinas,
a la guerra imperialista la guerra civil,
al arte burgués la propaganda revolucionaria,
a los grandes latifundios las granjas colectivas,
al estado burgués los consejos de obreros
y a las distintas clases la sola clase humana. (“Tío Vivo” 153)

Sin embargo, como dice el poeta en este último poema que citamos, “Tío Vivo”, hay algo que se resiste a desaparecer, que insiste en pervivir, y que tiene que ver con la infancia, los sueños juveniles, la música y los espacios de dispersión popular, en suma, esos mínimos elementos que conforman la poesía de González Tuñón desde su primer libro y que se resumen aquí en la calesita con sus fantoches, los organillos, los niños que juegan y las señoras de los bancos. Es decir, la revolución dará fin a un pasado de injusticias y de calamidades, pero rescatará la infancia –a la que incluso concederá la posibilidad de una “mejor cara”–, los sueños, la aventura y la alegría. Lo que podría leerse también como parte de ese programa poético esbozado en el poema “Juancito Caminador”, en tanto la adscripción al comunismo, que supone asumir una función para la poesía y un rol al poeta

en el proceso revolucionario, no significa, sin embargo, que las vertientes líricas asociadas a la aventura y el sueño tengan que ser suplantadas. González Tuñón traza, a partir de esta idea, un puente de continuidades en su poesía. Se trata, en fin, de asumir una moral de la escritura metaforizada aquí en la “calesita roja”, como signo de la unión de la Revolución y la alegría, del mundo comunista y la poesía:

Pero a los caballitos del Tío Vivo,
a los muñecos y a los organillos
¿quién los suplantará pasado mañana?
Nadie sino ellos mismos, alborozados,
vivaces, alegres, de rojo tal vez pintados.
Únicamente los niños tendrán mejor cara,
y de ellos se dirá, como de los fantoches,
¡todos bailan, todos bailan! (“Tío Vivo” 153)

Poesía, historia y revolución

Por todo lo que venimos diciendo, *Todos bailan*, puede ser pensado como un campo de pruebas de un nuevo modo de concebir la escritura poética y la función del poeta en relación con los acontecimientos históricos de su tiempo; un campo de pruebas de las potencialidades revolucionarias de la poesía, de las posibilidades, en fin, que tiene la escritura para inscribir la historia y tomar posición frente a los acontecimientos.

Este modo de pensar una poesía al servicio de los fines revolucionarios involucra, como señalamos, una moral de la escritura en tanto la propia práctica se define en términos valorativos y utilitarios. Al mismo tiempo, implica la construcción de una imagen de escritor diferente a la de sus primeros poemarios puesto que se conjugan aspectos que, si bien estaban esbozados en *El violín del diablo*, *Miércoles de ceniza* y *La calle del agujero*

en la media, adquieren aquí improntas poético-políticas definidas a partir del ideario comunista. Estamos en *Todos bailan*, en presencia de una imagen de escritor asociada a la del intelectual que asume una “mentalidad revolucionaria”, recuperando así un legado político-ideológico familiar. Y esto demanda, para González Tuñón, una función propagandística de la poesía sin desmedro de la fantasía y de la imaginación que son, también, necesarias tanto para la escritura poética como para la revolución. Como afirma Beatriz Sarlo, a partir de *Todos bailan* se produce “el pasaje de poeta marginal a poeta político, para quien la revolución es fundamento de valor ideológico, moral y estético de la literatura” (173). Simultáneamente, este modo de concebir la función de la poesía involucra un nuevo camino en el que los recorridos y las elecciones anteriores adquieren tonalidades más definidas: los cambios sociales esperados que se anuncian en los libros anteriores tienen aquí el nombre de “revolución” y remiten a la Rusia Soviética como espacio que cifra su completo sentido.

Notas

¹ María Teresa Gramuglio llama “imagen de escritor” a la imagen propia que los escritores construyen en sus textos y en la que proyectan diversas representaciones de sí mismos, de su subjetividad y del modo en que piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como en la sociedad. Estas imágenes, según la autora, conjugan “una ideología literaria y una ética de la escritura” (Gramuglio 39).

² Eduardo Rinesi propone pensar la “política” en la tensión entre el “conflicto” y el “poder”: “La política es siempre, en efecto, la actividad o el conjunto de las actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden *precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tiene sobre él*” (23; subrayado del autor). Al igual que la tragedia, la política es un “modo de tratar con *el conflicto*, con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presenta siempre la vida de los hombres” (13; subrayado del autor). El “poder”, en cambio, es aquello que instituye “por encima del conflicto y a pesar de él, un espacio común entre los hombres.” (19). Estos dos elementos irreductibles, que hacen de la política un concepto ambiguo, pueden ser metaforizados como “orden” y “revolución”.

³ Todas las citas de los poemas de *Todos bailan* y de *La calle del agujero en la media* pertenecen a la siguiente edición: RGT: *La calle del agujero en la media. Todos bailan*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005. Citamos el nombre del poema y la página en la que se encuentra en esta edición.

⁴ Alberto Giordano en su libro *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* distingue la “moral” de la “ética” y liga la primera a los enjuiciamientos y criterios valorativos formulados a partir de pares opositivos, que se reducen, finalmente, en términos de “el Bien y el Mal”. Los criterios morales siempre suponen dotar de un valor a lo literario, o en otras palabras, de una utilidad y una función, en tanto que interrogarse desde un punto de vista ético implica preguntarse por lo que la literatura puede. Mientras las “supersticiones” de orden moral remiten la literatura a “principios trascendentales”, la búsqueda ética “es la de los valores *convenientes* para la experiencia de la literatura” (86; subrayado del autor).

⁵ Martín Prieto sostiene que el programa poético que González Tuñón traza en estos versos del poema permiten leer retrospectivamente su poesía puesto que a partir de su afiliación al Partido Comunista, y su conversión en un “poeta partidario” se genera “un progresivo recorte de ‘toda la realidad’, que a partir de *La muerte en Madrid* (1939) ya no tendrá retorno” (326).

Referencias bibliográficas

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. Tizón, Hector, Rodolfo Rabanal y María

Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 1992. 37- 64.

González Tuñón, Raúl. *El violín del diablo*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.

_____. *La rosa blindada*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1993.

_____. *La calle del agujero en la media. Todos bailan*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

_____. “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”. Saítta, Sylvia, presentación e introducción. *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005. 13-33.

Prieto, Martín. “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”. *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Gramuglio, María Teresa, dir. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé, 2002. 321-344.

Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

-
- Saítta, Sylvia. "Entre la cultura y la política". *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. *Nueva Historia Argentina*. Cataruzza, Alejandro, dir. Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. 384- 428.
- _____. Presentación e introducción. *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005. 13-33.
- _____. Selección y prólogo. *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 11-44.
- Salas, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.
- Sarlo, Beatriz. "Raúl González Tuñón: el margen y la política". *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998. 155-178.
- Viñas, David. "Cinco entredichos con Raúl González Tuñón". *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. 168-178.